# PRZEGLĄD MUZYCZNY

WARSZAWA, 15 Czerwca 1912 r.

ZESZYT 12 (90).

**ROK V.**

15 Czerwca 1912 r. № 12 (90).

PRZEGLĄD MUZYCZNY

Dr. ZDZISŁAW JACHIMECKI.

# Stefano Arteaga i Ryszard Wagner, jako teoretycy dramatu muzycznego.

> Ostateczny cel tragedji i opery jest identyczny, a obie różnią się tylko w środkach, za których pomocą starają się go osiągnąć.,. *Arteaga.*

(*Ciąg dalszy.*)

Jednym z najobfitszych w treść bardzo ciekawą rozdziałów historji romantyzmu, jest historja opery w jej części dramatycznej. Poeci operowi najchętniej opracowywali tematy zaczerpnięte z mitologji klasycznej, z epopei Ariosta lub Tassa wybierali na libretto tylko epizody odznaczające się cudownością. Nawet, kiedy poruszająca legenda o świętym Aleksym stała się tematem libretta kardynała Giulia Ruspigliosi (późniejszego papieża Klemensa IX), które skomponował Stefano Landi, nie zabrakło w niem scen o bardzo romantycznym charakterze. Widz teatralny z XVII i XVIII wieku, zażywający przyjemności widowiska scenicznego rzadziej w każdym razie niż my, miał dziecięce niemal upodobanie w rzeczach fantastycznych, wymagających silnych efektów dekoracyjnych, ile możności niedających się przewidzieć, lub wytłumaczyć przy pomocy zdrowego rozumu. Poeta więc i dekorator operowy nie szczędzili słuchaczom sposobności nasycenia oczu czarownymi ogrodami, przemieniającymi się w morza, bogatymi pałacami występującymi z fal morskich, obłokami pełnymi bogów, podziemiami, w których mieszkają monstra i demony i t. d. W operach historycznych nie znikał także pierwiastek romantyczny, niejednokrotnie nawet przesłaniał temat dziejowy.

Arteaga, wpatrzony w wysoki cel opery, który identyfikował z zadaniem tragedji, występuje przeciw tematom fantastycznym i ich aparatowi scenicznemu, mającemu być dla nich najpotrzebniejszym środkiem, właściwie zaś prawie celem samym w sobie, podnosząc słusznie, że w warunkach takich musi zgubić się istotne zadanie dramatu muzycznego. Widząc z praktyki operowej, że czerpanie tematów ze źródeł mitologicznych, fantastycznych prowadzi do rozdźwięku z przeznaczeniem opery nie godził się Arteaga na teorję d'Alemberta (*Essai sur la liberté de la Musique*) i Marmontel'a, oddających tematom fantastycznym stanowcze pierwszeństwo przed historycznymi. Teorja obu francuskich pisarzy schodzi się blizko z zapatrywaniami Wagnera, schodzi się jednak tylko pozornie. D'Alembert i Marmontel dawali poecie operowemu swobodę rozwijania pomysłów, której mu nie mogły dać tematy historyczne. Ze źródeł fantastycznych miał on możność wybierać tylko takie epizody, które były naturalną podstawą dla pomysłów muzycznych, podczas gdy przedmiot historyczny stawiał i poetę i kompozytora niejednokrotnie w sytuacje sprzeczne z właściwą możnością wyrazu muzycznego. Rzeczą po-

wszechnie wiadomą jest, że Wagner uznał myty jako jedynie nadające się do opracowania poetycznego do celów dramatyczno-muzycznych. W nich to, zdaniem jego, tkwiła akcja czysto-ludzka, którą należało tylko przenieść do życia scenicznego, aby uzyskać dramat czysto-ludzki, wyzwolony zupełnie z wszelkich historycznych naleciałości.

Pomiędzy d'Alembertem i Marmontel'em a Wagnerem zachodzi jednak tylko pozorne podobieństwo odnośnie do źródeł mitycznych, w rzeczywistości zaś zasadnicza różnica. D'Alembert przeznaczał bowiem komedję dla umysłu (*esprit*), tragedję dla serca, operę zaś tylko dla zmysłów. Marmontel chciał do niej przenieść tylko fantastyczność poezji epicznej—nic ponad to.

Istotnie zaś najbliższym jest Wagnerowi Arteaga, jakkolwiek w przeciwieństwie do niego proteguje tematy historyczne dla użytku opery; zaznacza bowiem wyraźnie, że opera ma się różnić od tragedji tylko przez modyfikacje, powstające przez połączenie jej z muzyką i żąda, aby temat akcji jej stanowiły tylko przedmioty bezpośrednio poruszające serce słuchacza; mówiąc więc słowami Wagnera, temat ten miał być czysto-ludzki.

W pierwszej linji wynika z takiego ujęcia kwestji zależność formy opery od samej konstrukcji dramatu, nie zaś od form czysto-muzycznych. Arteaga żąda od poety dramatycznego, aby pisząc libretto „strzegł praw poezji i teatru, aby rzeczy tak z sobą łączył, żeby się stał towarzyszem kompozytora w dążeniu do wspólnego celu, nie zaś jego niewolnikiem". Obopólna zależność kompozytora i poety operowego, ich równorzędność w mającem się dokonać dziele jest zasadniczym warunkiem udatności tego dzieła.

Wiedział wszakże Arteaga, że z samego przypadkowego zetknięcia się dwuch artystów, choćby obdarzonych wielkimi talentami, nie może wyniknąć dzieło, któreby odpowiadało ideałowi dramatu muzycznego. Tak, jak w czasie wykonywania opery, w jakimś momencie jedna ze składających się na istotę opery sztuk przewagę ma nad drugą w apercepcji słuchacza, tak też w takim, wspólnemi siłami dokonanym, procesie twórczym, w którym oba zasadnicze czynniki powstają osobno, a łączy je w całość właściwie tylko równoczesność wykonania, muszą zachodzić momenty efektownej przewagi muzyki nad poezją, lub odwrotnie. Tę idealną harmonję między czynnikami w operze, można wtedy tylko osiągnąć, jeśli oba są płodem jednego talentu, a w procesie twórczym niema między nimi stosunku, jak między przyczyną a skutkiem. Arteaga uświadomił sobie głęboko, że pomódz tu może sama tylko natura, obdarzając jakiś umysł równymi talentami muzyka i poety.

Połączenie się tych potęg duchowych w jednym genjuszu, właściwy warunek arcydzieła dramatyczno-muzycznego, którego nikt przed Arteagą nie sformułował, miało dokonać się w kilkadziesiąt lat po ukazaniu się książki Arteagi, w Wagnerze.

*

* *

Po dwuch przeszło wiekach historji muzyki dramatycznej, w ciągu których linja rozwoju coraz to bardziej oddalała się od kierunku wyznaczonego jej przez istotę dramatu muzycznego, a reforma jej, czyli ożywienie dawnego idełu stawało się konieczne, pojawia się genjusz Wagnera, niemal jako postulat historji kultury. Dzieła Arteagi, który go przepowiedział, nie znał Wagner. Nieznajomość ta nie ulega wątpliwości. Lekturę Wagnera z lat młodzieńczych i dojrzałych znamy dość dokładnie; gdyby nazwisko i dzieło Arteagi nie były mu obce, byłby je wymienił w którymś ze swych licznych listów lub pism. Pomiędzy pracą Arteagi a rozprawami Wagnera zachodzi więc tylko znaczne pokrewieństwo idei, ale nie stosunek zależności.

Z równą skrupulatnością jak Wagner zastanawia się Arteaga nad każdym szczegółem systemu dramatyczno-muzycznego. Jednym z pierwszych przedmiotów rozstrząsania Arteagi jest kwestja zamkniętych muzycznie duetów w operze. Jeśli monolog w operze, jako recytatyw lub arja, musi uzyskać cichą zgodę słuchacza dla tkwiącej w nim nienaturalności, to duet, sprzeciwiający się jaskrawo prawom logiki i robiący wyłom w czystości stylu dramatu muzycznego, powinien być z niego wyeliminowany. Tymczasem jednak Arteaga, rozumiejący, że w duecie można rozwinąć wiele czysto-muzycznego piękna i kierując się logiką dramatu muzycznego, pragnie pod pewnymi warunkami zatrzymać formę duetu. Warunki te dyktuje stan namiętności osób djalogu, kiedy „wzbu-

rzone poruszenie umysłu, które musimy przyjąć u osób, umożliwia przynajmniej to zamieszanie słów i akcentów w pewnych interesujących momentach i wskutek tego wystarczająco może usprawiedliwić naśladownictwo poety". Patrząc krytycznie na formę dramatu muzycznego, nie możemy—zdaniem Arteagi, przykładać stale miary abstrakcyjnego rozsądku, gdyż o rzeczach sztuki musi przychodzić smak estetyczny i prawo twórczego genjuszu. Musimy tylko zważać, aby wszystko było usprawiedliwione i aby w formie nie zachodziły sprzeczności z właściwą ideą. Że Arteaga zupełnie nie był doktrynerem, o co tak łatwo możnaby go posądzić, widzimy to ze zdania następującego: „poeta dramatyczny będzie więc dla duetu wybierał najwyższy punkt, kryzis namiętności, zresztą będzie musiał posługiwać się jak najwięcej djalogiem i arjosem, będzie musiał być zwięzłym w perjodach, skupionym i żywym w wyrażeniu uczuć".

Znacznie silniejszym dowodem analogicznego zapatrywania Wagnera na tę kwestję możemy posłużyć się, czerpiąc przykłady np. z „Trystana i Izoldy" zamiast z pism teoretycznych Wagnera. W scenie powitania się kochanków w akcie drugim plączą się i kojarzą do najwyższego stopnia podniecone okrzyki ich, poczem na dłuższy czas nastaje djalog, bez żadnej tendencji do przeobrażenia się w duet. Dopiero, kiedy uczucia ich, przeszedłszy stan przesilenia, wstępują w zenit napięcia, głosy układają się imitacyjnie, dążą do formy prawidłowego duetu, który staje się w tem miejscu idealną konsekwencją muzyczną stanów psychicznych Trystana i Izoldy.

Na podstawie bodaj tego jednego przykładu musimy uznać słuszność zapatrywania Arteagi, który przezornie nadmienia jeszcze: „jeśli mało poetów przestrzegało tych różnic, jeśli się widzi arje, recytatywy i duety, które opracowane są wedle zupełnie innych zasad, to świadczy to o niczem innem, jak jedynie o tem, że mało tylko poetów wniknęło głęboko w prawdziwego ducha swojej sztuki i że dlatego tylko istnieje tyle nudnych sztuk, że nie są one ukształtowane podług reguł, które przepisuje krytyka filozoficzna".

*

* *

Patrząc na historyczny rozwój opery, przychodzi Arteaga do przekonania, że dwie szczególnie przyczyny wpłynęły na zniekształcenie dramatu muzycznego, mianowicie: nieporządek w zmianach obrazów scenicznych i sposób wprowadzania chórów. Arteaga chwali dramaturgów francuskich, którzy wprowadzili jedność miejsca akcji. System ten przysłużył się bardzo operze, gdzie w ten sposób położono tamę ekstrawagancjom inscenizacyjnym. Wobec o tyle niższych środków ówczesnej techniki scenicznej od naszych, zmiany musiały bardzo ujemnie wpływać na tok sztuki, powodując w nim niejedną kolizję. Równie znaczną szkodę przyniosły operze chóry, używane bez żadnego usprawiedliwienia w różnych scenach, szczególnie zaś na końcu każdego aktu, w finałach, dla wywołania silnego akustycznie wrażenia. Chór, jako czynnik artystycznie szkodliwy w organizmie opery, został zarezerwowany tylko do wielkich „parad" scenicznych, o ile ich wymagały względy natury historycznej. U Wagnera znika ta „wymuszona masa, maszerująca wedle taktu arji operowej", w „Pierścieniu Nibelunga" i „Trystanie i Izoldzie", wraca jednak pełna życia i mając do spełnienia zadanie dramatyczne w „Śpiewakach norymberskich" i „Parsifalu".

Przykład dramatu antycznego, gdzie chóry miały uświęconą tradycją rolę, nie mógł Arteadze starczyć za usprawiedliwienie dla odnośnej kwestji w operze. Mówi on, że „tragiedja grecka była pełną tysiąca niedorzeczności" wynikających „z zakorzenionego przyzwyczajenia"; do jednej z nich należał chór.

Wreszcie i w kierunku muzyczno-dramatycznej ekspresji nie jest chór czynnikiem, mogącym się równać z arjosem lub dwuśpiewem, w których wybitnie występuje melodja, jako prawdziwy wyraz afektów. W masie chóralnej linja jej skrywa się w splotach różnych głosów; ponieważ więc dramatyczne działanie jej w ustępach chóralnych ulega zupełnej redukcji, ustępy te stanowią martwe punkty dramatu.

Najistotniejszym środkiem wyrazu, którym rozporządza kompozytor dramatyczny jest, zdaniem Arteagi, melodja. Na czele zdań poświęconych kwestji melodji mówi Arteaga: „muzycy zrozumieli, że wprawdzie wyraz ich sztuki ma podstawę swoją w akordach i prawach harmonji, polega on jednak głownie na melodji".

„Ona istotnie jedyna czyni z muzyki naśladowczynię natury, wyrażając w róż-

norakiem następstwie tonów różne akcenty namiętności. Ona, która przez szybkie, powolne, lub należnie wytrzymane poruszenia wyciska nam łzy z oczu, ona, która odnawia w nas wrażenia przedmiotów fizycznych; ona jest tą jedyną częścią muzyki, która wywołuje w sercu wrażenia moralne; wykraczające znacznie ponad ograniczoną sferę zmysłów i nadaje tonom wszechwładną nad wszystkiem siłę, którą podziwia się tak bardzo w dziełach wielkich mistrzów. Siłę tę ma ona jedynie przez muzyczne infleksje, będące prawdziwymi znakami naszych wrażeń i idei. Ona wreszcie, która cały świat poddaje panowaniu słuchu, w sposób podobny jak malarstwo i poezja, te mianowicie są dla oka, ona zaś dla wyobraźni.

„Wszystkiego tego nie można otrzymać od pojedyńczej harmonji, samej przez się. Jest ona wprawdzie zdolna stworzyć współdźwięk przyjemny lub bawiący słuch, nie może się jednak wznieść do naśladownictwa natury, z którą kojarzenie akordów pozostaje w zanadto dalekim stosunku, wskutek czego nie może też mieć wyraźnego wpływu na wrażenia, ten wpływ zaś jest głównym celem muzyki teatralnej. Harmonja muzyczna może przyczyniać się do wyrazu, już to porządkując tony podług pewnych reguł, lub też łącząc ich następstwo podług przepisów modulacji, lub wreszcie poddając błędne i niepewne infleksje ogólnemu systemowi dźwięków... Jak długo jednak pozostaje kompozytor w tych granicach, nie będzie miała muzyka ani życia ani ducha, wolny i naturalny akcent namiętności zostanie obrócony w interwał harmoniczny, który jako wytwór sztuki nie może mieć najmniejszego wpływu na serce, gdyż nie poruszają go nigdy abstrakcyjne lub pojedyńcze stosunki liczbowe; muzyka ograniczy wielorakie i różnorodne infleksje — do których zdolną jest mowa namiętnie poruszonego człowieka — do bardzo małej liczby, mowę muzyczną zrobi o wiele uboższą, po części dla tego, że wiele nadających się do wzruszania tonów zostanie wykluczonych z tej przyczyny tylko, że nie będą odpowiadały jakiemuś systemowi harmonji, po części znów dlatego, że nawet innym odbierze się najsilniejszy środek wyrazu, polegający w tem, że one mówią do naszego ducha pewnym rodzajem mowy i przedstawiają mu jakiś przedmiot. Samo połączenie tonów bez melodji nie może nas zająć. Obraz naszych namiętności i przedmiotów, które je wytwarzają, zwierciadło naszych idei i wrażeń, które się odnawia w pamięci przy pomocy śpiewu lub muzyki instrumentalnej, oto jedyna droga do wzruszenia nas i do uczynienia mowy muzyki żywą, płomienną i silną“.

Nie możemy na tem miejscu rozprawiać się z poglądami Arteagi, nie to wszakże jest celem rozprawki; szukamy natomiast w pismach Wagnera zwierzeń genjalnego twórcy, które moglibyśmy porównać, lub przeciwstawić Arteadze. Ku końcowi pierwszego rozdziału „opery i dramatu“ Wagnera czytamy: „najszybciej dojdziemy do jasnego poglądu, ujmując istotę muzyki krótko i węzłowato w pojęcie melodji. Jak treść jest podstawą i warunkiem formy, ale dopiero w formie objawia się wyraźnie i pewnie treść, tak też harmonja i rytm są wprawdzie organami kształtującymi, ale dopiero melodja jest prawdziwą formą samej muzyki. Harmonja i rytm są krwią, mięsem, nerwami i kośćmi ze wszystkiemi wnętrznościami, które podobnie jak tamte pozostają niewidoczne oku, patrzącemu na skończonego, żywego człowieka; melodja przeciwnie jest właśnie samym tym skończonym człowiekiem, jaki się przedstawia naszemu oku. Widzimy w nim jedynie smukłą postać, wyrażającą się w zewnętrznej powłoce jako w formującem odgraniczeniu; zagłębiamy się w widoku najbardziej wyrazistego wypowiedzenia się tej postaci—w rysach twarzy—i zatrzymujemy się nareszcie na oku, najbardziej żywym i najbardziej zdolnym do udzielenia się przejawie całego człowieka. Jest więc melodja najbardziej doskonałym wyrazem wewnętrznej istoty muzyki, a każda prawdziwa melodja, uzależniona przez tę najwnętrzniejszą istotę, przemawia do nas także przez to oko, wyjawiające nam najwyraziściej to wnętrze, tak jednak, że spostrzegamy tylko promień gwiazdy oka, ale nie sam w sobie, nieforemny jeszcze, organizm wewnętrzny, w jego nagości“...

Przy całej różnicy słów u obu pisarzy zauważamy wielkie podobieństwo w istotnem pojmowaniu melodji i siły jej wyrazu. W dalszej części traktatu Wagnera czytamy następujące, przepyszne słowa o melodji, których treść kryje się dokładnie z idealnem pojęciem o niej Arteagi; „w melodji staje się pomysł poetycki mimowolnie poruszającym momentem uczuciowym, podobnie jak zasób muzycznego czucia uzyskuje w niej zdolność przejawienia się w sposób stanowczy i przekonywający, jako ostro odgraniczone, uformowane w plastycznej indywidualności, ludzkie zjawisko. Melodja jest wyobra-

żeniem nieskończenie zależnej myśli poetyckiej do głęboko odczutego uświadomienia najwyższej wolności uczucia"...

Pomiędzy Arteagą a Wagnerem zachodzi atoli pozorna istotnie tylko różnica formalno-muzyczna w praktycznej konsekwencji, wysnutej z filozoficznej spekulacji o istocie melodji. Arteaga uważał idealną formę arji operowej za właściwą ostoję melodji w dramacie muzycznym, Wagner natomiast wykluczał z dramatu muzycznego arję, jako formę dla siebie, „moment lirycznego zatrzymania się" w biegu dramatu i żądał melodji ciągłej (*unendliche Melodie*), zupełnie równolegle rozwijającej się z myślą poetycką.

W rozdziale trzynastym drugiego tomu *„Le rivoluzioni del Teatro musicale italiano"*... znajdujemy obszernie wyłożone poglądy Arteagi na formę arji operowej. Przedstawiają się one następująco: „ten rodzaj kompozycji, mianowicie arję, pojmuje poeta nieinaczej, jak pewne szczególne uczucie zawarte w małej piosence (*canzonetta*), rozłożone na większą ilość strofek i wyposażone we wszystkie piękności poezji. Kompozytor natomiast pojmuje arję, jako wyraz jakiejś idei, albo pomysłu muzycznego, który nazywamy zwykle tematem, i gdzie muzyka, jakby na wielkim obrazie odmalowuje przedmiot podany przez poetę, biorąc rysunek od melodji, a koloryt od instrumentów. Odpowiednio do tego charakteru musi być temat do ostatniej możliwości przystosowany do znaczenia słów, aby śpiewak nie mówił czego innego jak poeta; ma on zawierać jedyną tylko myśl, stopniowo rozszerzaną i rozwijaną. Tematy poboczne muszą pochodzić od tematu głównego. I wogóle musi jednolitość, która ducha przekonywa i uspakaja, łączyć się jak dalece jest to możliwe, z rozmaitością, która go bawi". Prawidła te wynikają zdaniem Arteagi „z niewyczerpanego źródła tej prawdy, która wspólna jest wszystkim sztukom naśladowczym". We współczesnej sobie muzyce nie znachodził Arteaga arji operowych, któreby odpowiadały jego ideom. Dla wykazania nielogiczności w metodzie komponowania arji, podaje Arteaga klasyczną receptę, wedle której tworzono je wówczas. „Skoro tylko śpiewak skończył recytatyw, zaczynają grać instrumenty sonatę lub preludjum, zwane zwykle ritornelem. Zadaniem tej małej symfonji (termin równoznaczny z uwerturą) jest zaznajomienie słuchaczy, jakby przy pomocy proëmium lub prologu, z ogólnym nastrojem, mającym panować w arji. Instrumenty przestają a głos sam zaczyna śpiewać pierwszą część arji bez akompanjamentu. Niech dla przykładu arja ta będzie następująca:

Nel lasciarti, o Prence ingrato,  
Mi si spezza in seno il cor:  
Di morirti almeno al lato  
Perchè a me tu nieghi ancor?

Przyjrzyjmy się, jak ją kompozytor całą kawałkuje i rozkłada. W pierwszym wierszu zaczyna dwukrotnie powtarzać: *mi si spezza in seno il cor, si spezza in seno il cor.* Potem następuje trzeci wiersz: *di mo-rirti al-me-no al*, a po długim ustępie: *lato perchè a me tu nieghi ancor?* Teraz zostają odśpiewane pierwsze dwa wiersze: *nel lasciarti, o Prence ingrato, mi si spezza* na nowo wedle tych samych nut, a kilka minut na biednem *core* trwa gargaryzowanie (koloratura). Myśli kto, że już się to skończyło? Nie, zaprawdę nie. Śpiewak robi pauzę, a instrumenty zapełniają tę przerwę, powtarzając motywy śpiewu. I wreszcie, jak gdyby słuchacz nie zrozumiał wystarczająco śpiewaka, tak jakby on mówił w języku Hotentotów, dla którego muzyka była tylko słownikiem, musi mu śpiewak raz jeszcze w dawnym porządku rozwinąć wszystkie słowa. Ale teraz zostają słowa: *cor, seno* i *lato* cztery razy powtórzone, na nich zaś piętrzą się najszybsze pasaże. Śpiew kończy się, czyśmy atoli wybrnęli już z zamieszania? Ani mowy. Muzyka instrumentalna znowu zaczyna, aby dodać słowom wszelakiej różnorodności wyrazu, aż do zakończenia pierwszej części. A druga część.

Giusto ciel, che acerbi affanni!  
Perche och Dio! tanto rigor?  
Deh! m'uccida, astri tiranni,  
Il mio barbaro dolor.

Część ta ma teraz tak smutny los, jaki przypada w udziale młodszym dzieciom znakomitych rodów, które muszą żyć w niedostatku, podczas gdy ich pierworodny syn żyje we wspaniałości i zbytku. Przeznaczeniem części tej jest być odprawioną szybko,

czterema nutami, bez rozczłonkowania, podziałów lub powtórzeń okresów, które miały miejsce w części pierwszej, jedynie tylko w miejscach, kiedy głos przerywa, przychodzi niekiedy orkiestra z pomocą śpiewakowi. Gdyby mnie czytelnik spytał o podstawy tej różnicy, to przyznaję się, że nie znam jej. Mimo wszystko jednak czy osiągnęliśmy cel naszej podróży? Myliłby się ktoby tak myślał. To tylko pierwszy postój, gdzie konie mają odpocząć, aby potem tem żwawiej dalej dążyć. Ritornel, śpiewak i pierwsza część arji zjawiają się na nowo i wszystko to dwukrotnie jeszcze powtarza się".

Trudno o dosadniejsze napiętnowanie niewspółmierności formy arji *da capo* z istotą muzyki dramatycznej.

Ale i względem konstrukcji arji operowej nie zachowywał się Arteaga z doktrynerskiem zapamiętaniem. To, co tak drastycznie ganił jako metodę w formowaniu arji, mianowicie powtarzanie słów, dopuszcza w niej Arteaga, o ile pozwala na to stan psychiczny bohatera operowego. Przytoczywszy szereg takich sytuacji, gdzie powtarzanie tekstu da się usprawiedliwić logicznie, wymienia Arteaga z literatury operowej jedynie arję Orfeusza Glucka, który do powtarzania słów „*che forò senza Euridice*" miał słuszną przyczynę w rozpacznem przygnębianiu bohatera.

Nieubłaganym natomiast przeciwnikiem jest Arteaga arji *da capo*. Partytura, w której znajduje się taki napis obok nut „przedstawia się oczom zdrowego rozsądku tak dziwacznie, jak oczom naturalisty ramię z dwiema rękami, lub stworzenie z dwoma nosami w twarzy"... Czczą wymówką nazywa Arteaga usprawiedliwienie tej metody przez kompozytorów, rzekomem żądaniem publiczności powtarzania arji. Zająć słuchacza powinna wartość głównego przedmiotu, nie zaś powtórka banalnych pomysłów; „tok zaś akcji muzycznej powinien być tak jednolitym i zespolonym, żeby zajęcie słuchacza po rozwinięciu się pomysłów stale wzrastało. Wszak i starzy kompozytorowie (florenccy i weneccy) musieli zadowalać słuchaczy, a mimo to nie znajduje się w dramatach ich takich niedorzeczności"...

Jasno wynika z tego, że ideał arji operowej w pojęciu Arteagi mógł wynikać tylko ze stylu *recitativo* starej opery florenckiej, czyli, że było to dramatyczne arioso, odpowiadające w zasadzie stylowi muzyki Wagnera (po Lohengrinie szczególnie).

(*D. n.*)

# Materjały do dziejów Filharmonji Warsz. i pierwszej w kraju orkiestry symfonicznej.

(*Ciąg dalszy.*)

W ciągu całego czasu istnienia Filharmonji Warsz. wykonano następujące dzieła symfoniczne, chóralne, instrumentalne i kameralne. (Podany poniżej wykaz uwzględnia tylko dzieła poważniejsze, oraz te z lżejszej muzyki, które imponują liczbą wykonań.)

| | | SEZON | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | 1901/2 | 1902/3 | 1903/4 | 1904/5 | 1905/6 | 1906/7 | 1907/8 | 1908/9 | 1909/10 | 1910/11 |
| **Adam A.** | Uwertura „Gdybym był królem" | — | — | — | — | — | — | 2 | 1 | — | — |
| **d'Albert E.** | Koncert wiolonczelowy | 1 | — | — | 1 | — | — | — | — | — | — |
| **Areński A.** | Suita III-cia | — | — | — | — | — | — | — | 1 | — | — |
| „ | Trio d-moll | — | — | — | — | — | 1 | 1 | 1 | — | — |
| **Auber D.** | Uwertura do op. „Fra Diavolo" | — | — | — | — | — | — | 1 | — | — | — |
| „ | Uwertura do op. „Niema z Portici" | | — | — | — | — | 1 | — | — | — | — |
| **J. S. Bach.** | Kantata „Boże Narodzenie" I-sza cz. | — | — | 1 | — | — | — | — | — | — | — |
| „ | Fragmenty z mszy h-moll | — | — | — | — | — | — | — | 1 | — | — |

| | | SEZON | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | 1901/2 | 1902/3 | 1903/4 | 1904/5 | 1905/6 | 1906/7 | 1807/8 | 1908/9 | 1909/10 | 1910/11 |
| J. S. Bach. | Arja z pasji „Św. Mateusza" . . . | — | — | — | — | — | — | — | — | 1 | — |
| „ | I-szy koncert Brandeburski . . . | — | — | — | — | — | — | — | 1 | — | — |
| „ | II-gi koncert Brandeburski . . | — | — | — | — | — | — | — | — | 2 | — |
| „ | Uwertura h-moll . . . . . | — | — | — | — | — | — | — | — | 1 | — |
| „ | Symfonja D-dur (z organami) . . . | 1 | - | — | — | — | — | — | — | — | — |
| „ | Suita h-moll na flet i instrumenty smyczkowe | — | 1 | — | — | — | — | — | — | — | — |
| „ | Suita D-dur . . . . . . | — | — | — | — | — | — | 1 | 1 | — | — |
| „ | Arja unisono . . . . . . | — | — | — | — | — | — | — | 2 | — | — |
| „ | Koncert fortepjanowy E-dur № 11 . . | — | — | 1 | — | — | — | — | — | — | — |
| „ | Koncert fortepjanowy g-moll . . . | — | — | — | — | — | — | — | 1 | — | — |
| „ | Koncert na trzy fortepjany . . . | — | — | — | 1 | — | - | — | — | 1 | — |
| „ | Koncert potrójny (skrzypce, fortep., flet) . | — | — | — | — | — | — | — | — | — | 1 |
| „ | Koncert na dwoje skrzypiec . . . | — | 3 | — | — | — | — | — | — | — | 1 |
| „ | Koncert skrzypcowy E dur . . . | 1 | 3 | — | — | — | — | 1 | — | — | — |
| „ | Sonata g-moll na skrzypce solo . . . | — | — | — | — | — | — | — | — | 1 | — |
| „ | Sonata G-dur № 6 na skrzypce i fortepjan . | — | — | — | — | — | — | — | — | 1 | — |
| „ | Fuga na dwoje skrzypiec . . . . | 1 | — | — | — | — | — | — | — | — | — |
| „ | Wielka fantazja i fuga na organy . . | 1 | — | — | — | — | — | — | — | — | — |
| „ | Sonata fortepjanowa D-dur . . . | — | — | — | — | — | — | — | — | 1 | — |
| Beethoven L. | Symfonja I . . . . . . | — | — | — | — | 1 | 1 | — | — | — | 2 |
| „ | Symfonja II . . . . . . | 2 | — | — | — | 1 | 1 | — | 2 | — | 1 |
| „ | Symfonja III (Eroica) . . . . | 1 | 4 | 1 | 3 | 1 | 2 | 1 | 2 | 2 | 3 |
| „ | Symfonja IV . . . . . . | — | 1 | 1 | — | 1 | 1 | — | 1 | — | 1 |
| „ | Symfonja V . . . . . . | 1 | 1 | 1 | 2 | 1 | 3 | 2 | 1 | 4 | 3 |
| „ | Symfonja VI (pastoralna) . . . . | — | 3 | — | 1 | 1 | 2 | 2 | 1 | 1 | 1 |
| „ | Symfonja VII . . . . . | 2 | — | 1 | 1 | 2 | 2 | — | 1 | 1 | 2 |
| „ | Symfonja VIII . . . . . | 2 | 3 | 3 | 2 | 1 | 1 | 2 | 2 | — | 1 |
| „ | Symfonja IX (z chórami) . . . . | 1 | 1 | 1 | — | 1 | — | 3 | 2 | 1 | 1 |
| „ | Andante z warjacjami z kwartetu D-dur (ork. smyczkowa) . . . . | — | 2 | — | — | 1 | 1 | — | 1 | 1 | 2 |
| „ | Uwertura „Leonora" № 3 . . . | 5 | 2 | 3 | 5 | 3 | 5 | 2 | 4 | 1 | 4 |
| „ | „ „Leonora" № 1 . . . | — | 1 | — | — | — | — | — | — | — | — |
| „ | „ „Fideljo" . . . . | 1 | — | — | 1 | — | 1 | 1 | 1 | — | — |
| „ | „ „Coriolan" . . . . | 1 | 3 | 1 | 1 | 2 | 3 | 1 | 3 | 1 | 3 |
| „ | „ „Prometeusz" . . . . | — | 1 | 1 | — | — | — | — | 2 | — | — |
| „ | „ „Egmont" . . . . | 3 | 2 | 5 | 2 | 1 | 1 | 1 | 2 | 1 | 3 |
| „ | „ „Poświęcenie domu" . . . | — | — | — | — | 1 | — | 1 | 2 | — | — |
| „ | „ „Król Stefan" . . . . | — | — | 1 | — | — | — | — | — | — | — |
| „ | Marsz turecki z „Ruin Aten" . . . | — | — | — | — | 1 | 1 | 2 | 2 | 1 | — |
| „ | I koncert fortepjanowy C-dur op. 15 . . | — | 1 | — | 1 | — | - | — | 1 | — | — |
| „ | II koncert fortepjanowy B-dur op. 19. . | — | — | — | — | — | — | — | — | — | 1 |
| „ | III koncert fortepjanowy c-moll op. 37 . | — | 1 | — | 1 | — | — | 2 | — | 1 | 1 |
| „ | IV koncert fortepjanowy G dur op. 58 . | — | 2 | 2 | — | — | — | 1 | 1 | 2 | 1 |
| „ | V koncert fortepjanowy Es-dur op. 73 . | 1 | 1 | 1 | — | — | — | — | 1 | 1 | 2 |
| „ | Koncert skrzypcowy D-dur . . . | 2 | 4 | — | — | 2 | — | 3 | 2 | 4 | 3 |
| „ | Koncert potrójny . . . . . | — | 1 | — | — | — | — | — | — | — | — |
| „ | Kwartet op. 18 № 2 G-dur . . . | — | — | — | — | — | — | — | 1 | — | — |
| „ | Kwartet op. 18 № 4 C-moll . . . | — | — | — | 1 | — | — | — | — | 1 | — |
| „ | Kwartet op. 59 № 1 F-dur . . . | — | — | — | 1 | — | — | — | — | — | — |
| „ | Kwartet op. 59 № 3 C-dur . . . | 1 | — | — | — | — | — | -- | 1 | — | — |
| „ | Kwartet Es-dur . . . . . | — | — | — | — | — | — | — | 1 | — | — |
| „ | Trio B-dur op. 97 . . . . . | — | — | — | — | — | — | — | — | 1 | — |
| „ | Trio D-dur op. 70 . . . . . | — | — | — | 1 | — | 1 | — | 1 | — | — |
| „ | Kwintet Es-dur op. 16 . . . . | — | — | -- | — | — | — | — | 1 | — | — |

| | | 1901/2 | 1902/3 | 1903/4 | 1904/5 | 1905/6 | 1906/7 | 1907/8 | 1908/9 | 1909/10 | 1910/11 |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | SEZON | | | | | | | | | |
| **Beethoven L.** | Kwartet cis-moll op. 131 opracowany na wielką orkiestrę | — | — | — | — | — | 1 | — | — | — | — |
| „ | Septet na instrumenty dęte | — | — | — | — | — | 1 | — | — | — | — |
| „ | Arja „Ach perfido" | 1 | — | — | — | — | 1 | — | — | — | — |
| „ | Pieśni szkockie | 1 | 1 | — | — | — | — | — | — | — | — |
| „ | Muzyka do „Egmonta" | — | 1 | — | — | — | — | — | — | — | — |
| „ | Romans F-dur na skrzypce z tow. orkiestry | 2 | 4 | 3 | 4 | 2 | 2 | 3 | 2 | 1 | — |
| „ | Romans G-dur na skrzypce z tow. orkiestry | 1 | 1 | — | 1 | — | 1 | 1 | — | — | — |
| „ | Sonata wiolonczelowa A-dur | — | — | — | 1 | — | — | — | — | — | — |
| „ | Sonata Kreutzerowska | — | 2 | 1 | 1 | — | 1 | 1 | 2 | — | 1 |
| „ | Sonata skrzypcowa Es-dur. | — | — | — | — | — | — | 2 | — | — | — |
| „ | Sonata fortepjanowa op. 13 (patetyczna) | 1 | — | — | — | — | — | — | — | — | — |
| „ | „ op. 27 № 2 (księżycowa) | — | — | 1 | — | — | — | — | — | — | — |
| „ | „ op. 28 D-dur | — | — | — | — | — | — | — | | 1 | — |
| „ | „ op. 31 № 1 Es-dur | — | — | — | — | — | — | — | 1 | — | — |
| „ | „ op. 53 C-dur | — | — | — | — | — | — | — | 1 | — | — |
| „ | „ op. 57 f-moł | — | — | 2 | - | — | | — | — | 1 | — |
| „ | „ op. 81A Es-dur | 1 | — | — | — | — | — | — | 1 | — | — |
| **Berlioz H.** | Symfonja „Harold we Włoszech" | — | — | 1 | — | — | — | — | — | — | — |
| „ | „ „Romeo i Julja" (3 części) | — | 1 | — | — | — | — | — | — | — | — |
| „ | „ „Epizod z życia artysty" (Fantastyczna) | 2 | 1 | 2 | 1 | 3 | 1 | 2 | — | 1 | 2 |
| „ | „ „Lelio" (Powrót do życia) | — | — | — | — | 2 | — | — | — | — | — |
| „ | Legenda dramat. „Potępienie Fausta" | — | 1 | 1 | — | — | — | — | — | — | — |
| „ | Ustępy orkiestrowe z „Potępienia Fausta" | 1 | 2 | 2 | 2 | 4 | 3 | — | 1 | 3 | 2 |
| „ | Uwertura „Król Lear" | — | — | 1 | 1 | — | — | — | 1 | 1 | 1 |
| „ | „ Karnawał rzymski | 1 | 1 | — | 2 | — | 1 | 1 | 2 | — | — |
| „ | „ do op. „Benvenuto Cellini" | — | — | 1 | — | 1 | — | — | 1 | — | — |
| „ | „ Korsarz | — | — | — | — | — | 1 | — | — | — | — |
| „ | „ Trybunał tajemny | — | — | — | — | — | 1 | 1 | — | — | — |
| „ | Fragment z „Dzieciństwa Chrystusa" | — | — | — | — | — | — | — | — | 1 | — |
| **Berson S.** | Uwertura dramatyczna | — | — | — | — | — | — | — | — | 1 | — |
| **Bizet J.** | Uwertura „Patrie" | 1 | 2 | 1 | | 2 | 1 | 2 | — | 2 | — |
| „ | Suita „Roma" | — | — | 3 | — | 1 | — | — | — | — | — |
| „ | Suita „Zabawy dziecinne" | — | — | 1 | — | — | — | — | — | — | — |
| „ | I-sza suita z „Carmeny" | — | 3 | 1 | — | 1 | — | 1 | 1 | 3 | — |
| „ | II-ga suita z „Carmeny" | — | — | — | — | — | 1 | — | — | — | — |
| „ | Suita „Arlesianka" I | 2 | 1 | 1 | — | 2 | 1 | 1 | — | 3 | — |
| „ | Suita „Arlesianka" II | 1 | 1 | — | — | — | — | — | — | — | — |
| „ | uw. Farandola | — | 1 | 1 | 1 | — | | — | — | — | — |
| **Bleyel W.** | „Pochód biczowników" poemat symf. | — | — | — | — | — | — | — | — | — | 1 |
| **Bobiński H.** | Koncert fortepjanowy | — | — | 1 | — | — | — | — | — | — | — |
| **Boellmann L.** | Warjacje symfoniczne na wiolonczelę z ork. | — | 1 | — | — | — | 1 | — | 1 | — | 2 |
| „ | Suita gotycka (na organy) | — | — | 1 | 1 | — | — | — | 1 | — | — |
| **Borodin A.** | Kwartet D-dur | — | — | 1 | — | — | — | — | — | — | — |
| **Bossi H.** | Koncert organowy op. 100 | 2 | — | 1 | — | — | — | — | — | — | — |
| „ | I sza sonata organowa | 1 | — | — | — | — | — | — | — | — | — |
| **Brahms J.** | Symfonja I-sza | — | — | — | — | 1 | — | 1 | — | 1 | — |
| „ | „ II-ga | 2 | — | 1 | 1 | — | — | — | 1 | — | 2 |
| „ | „ III cia | — | — | — | — | — | — | — | — | 1 | 1 |
| „ | „ IV-ta | — | — | — | — | — | — | — | — | 1 | — |
| „ | Uwertura Akademicka | 1 | — | 1 | 1 | 2 | — | — | — | 1 | — |
| „ | „ Tragiczna | — | — | — | 1 | 1 | 1 | — | — | — | 1 |
| „ | Warjacje na temat Haydna | — | 2 | 1 | 1 | — | — | — | — | 1 | 1 |

| | | SEZON | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | 1901/2 | 1902/3 | 1903/4 | 1904/5 | 1905/6 | 1906/7 | 1907/8 | 1908/9 | 1909/10 | 1910/11 |
| **Brahms J.** | Dwa tańce węgierskie (ork.) . . . | 2 | 1 | 5 | — | — | 3 | — | — | 2 | — |
| „ | Koncert skrzypcowy . . . . | — | — | 1 | 1 | — | — | — | — | 3 | 3 |
| „ | „ fortepjanowy B-dur . . . | — | — | — | — | — | — | — | — | 1 | — |
| „ | „ fortepjanowy d-moll . . . | — | — | — | — | — | — | — | — | — | 2 |
| „ | „ podwójny na skrzypce i wiolonczelę | — | — | — | — | — | — | — | — | 1 | — |
| „ | „Pieśń przeznaczenia“ na wielką orkiestrę i chóry . . . . . . | — | — | 2 | — | — | — | — | — | — | — |
| „ | Trio Es-dur op. 40 . . . . | — | — | — | — | — | — | — | 3 | — | — |
| „ | Trio C-dur op. 87 . . . . . | — | — | — | — | — | — | — | 1 | — | — |
| „ | Kwintet f-moll op. 34 . . . . | — | — | — | — | — | — | — | 1 | — | — |
| „ | Kwintet h-moll op. 115 . . . . | — | — | — | — | — | — | — | — | 1 | — |
| „ | Sonata wiolonczelowa e-moll op. 38 . . | — | — | 1 | — | — | — | — | — | — | — |
| „ | Warjacje i fuga na fortepjan . . . | 1 | — | — | — | — | — | — | — | — | — |
| „ | Warjacje fortepjanowe na temat Paganiniego | — | — | — | — | — | — | — | 2 | — | — |
| **Breitenbach** | Fantazja pasterska (organy) . . . | — | 1 | — | — | — | — | — | — | — | — |
| „ | Fantazja szkocka (skrzypce) . . . | 3 | — | 2 | 1 | — | 2 | 1 | — | 3 | 3 |
| **Bruch M.** | Koncert skrzypcowy g-moll . . . | 1 | 1 | 2 | 1 | 2 | 1 | 2 | 2 | 1 | 1 |
| „ | „ „ d-moll . . . | 1 | 1 | — | 1 | — | — | — | — | — | — |
| „ | „Igrzyska na cześć Petroklusa“ (fragmenty orkiestrowe) . . . . . | — | — | 2 | — | — | — | — | — | 1 | — |
| „ | Wstęp do op. „Loreley“ . . . | — | 3 | — | — | 2 | — | — | — | — | — |
| „ | „Kol Nidrei“ (wiolonczela) . . . | — | 1 | 1 | — | 1 | — | — | 2 | 1 | 1 |
| **Bruckner A.** | Symfonja VII . . . . . | — | — | — | — | — | — | — | 2 | — | — |
| „ | „ IX . . . . . | — | — | — | 1 | — | — | — | — | — | 1 |
| **Bruneau Al.** | Wyjątki z opery „Atak na młyn“ . . | — | — | — | — | 1 | — | — | — | 1 | — |
| **Busoni F.** | Suita orkiestrowa „Turandot“ . . . | — | — | — | — | — | 1 | — | — | — | — |

Dr. J. W. REISS.

# Nowa książka o Beethovenie.

**Paul Bekker: BEETHOVEN.** 2 wydanie. (Schuster & Löffler. Berlin. 1912.) str. 618.

Ukazaniu się tej nadzwyczajnej książki towarzyszył jeden zgodny hymn zdumienia i zachwytu: jeden z recenzentów wystąpił nawet z myślą, by zakupiono kilka tysięcy egzemplarzy powyższego dzieła i rozdano je między bibljoteki i szkoły muzyczne jako jedyną książkę, dającą wyczerpujący i pozbawiony koteryjnego zabarwienia pogląd na twórczość Beethovena i umożliwiającą wniknięcie w ducha jego muzyki. Jest w tem żądaniu dużo egzaltowanego entuzjazmu, lecz nie da się zaprzeczyć, że zewnętrzna i wewnętrzna wartość tej fenomenalnej książki nadaje jej nietylko wyjątkowe stanowisko w literaturze muzycznej, ale pozwala jej spełnić nadzwyczaj doniosłą rolę w wychowawczym procesie ogółu. Sam zewnętrzny fakt, że w ośm tygodni po pierwszem wydaniu okazała się potrzeba nowego nakładu, świadczy wymownie, jak świetnie wywiązał się autor ze swego zadania, wypełniając dotkliwą lukę w bogatej zresztą literaturze beethovenowskiej, mimo długiego szeregu obszernych monografji i studjów bjograficzno-krytycznych (A. W. Thayer: L. v. B-s Leben wyd. Deiters i Riemann, G. Nottebohm, A. Marx, A. Ch. Kalischer, Th. Frimmel, Th. Helm, H. Riemann, W. Nagel i in.) brakło dzieła, stojącego na wyżynie ostatnich wyników naukowych, a przedewszystkiem dającego syntezę beethovenowskiego „czynu“.

Praca Bekkera przedstawia dla mnie ideał monografji artystycznej; bez przy-

tłaczającego balastu anegdotyczno-bjograficznego odtwarza bowiem najogólniej zasadnicze kontury zewnętrznych przeżyć, natomiast główny nacisk kładzie na stronę duchową beethovenowskiej twórczości, opierając się na pozytywnych podstawach teoretyczno-psychologicznych. Wartość tej książki tkwi w nowym kącie widzenia, z którego autor stara się oświetlić i ująć problem beethovenowski. W szeregu rozdziałów, traktujących rzeczowo i z nadzwyczajną siłą konsekwentnej logiki ewolucję twórczą muzyki beethovenowskiej, maluje autor plastyczny i głęboki obraz duszy, dociera do jej źródeł, akcentując zawsze, na czem polega właściwie ów rdzennie beethovenowski pierwiastek, różniący się od wszystkiego, co w muzyce poprzedziło wystąpienie Beethovena. Utrzymuje się utarty przesąd, że Beethoven jest rewolucjonistą, który na gruzach przeszłości wzniósł nowy gmach twórczy; nic błędniejszego nad to mniemanie. B. nie tylko nie zerwał z przeszłością, lecz bez wewnętrznej konieczności nigdy nie zszedł z tradycyjnej drogi i z całą rozwagą i konsekwencją kierował muzykę na nowe tory. W psychologicznym rozwoju jego twórczości widzi Bekker śmiało pnącą się w górę linję stale wysubtelniającej się abstrakcji, która opanowawszy zmysłową formę wzbiła się nad nią jako poetycka myśl, zaklęta w wizjonerskie światy beethovenowskiej muzyki. O ile jeszcze muzyka fortepjanowa przedstawia organiczne zespolenie pierwiastków improwizacyjnych z pierwiastkami formalnymi, czego wyrazem „fantazja-sonata", o tyle ostatnie kwartety i 9-ta symfonja, wyzwoliwszy się z materjalnych więzów formalnych, przybierają charakter zjawy i dochodzą do granic, dostępnych muzyce instrumentalnej, spełniając estetyczny ideał, z którego wyłoniły się zarodki „syntetycznej sztuki", skrystalizowanej w twórczości Wagnera. W tem uduchowieniu beethovenowskiej muzyki tkwi jej wyjątkowa rola.

Przewodnią nicią twórczości Beethovena jest—zdaniem Bekkera - idea wolności i patos bohaterskiego napięcia: wprawdzie ten pogląd nie nowy; w ten sposób pojmuje Beethovena Theob. Ziegler w dziele: „Geistige und soziale Strömungen des 19. Jdts", lecz nowością jest, jak Bekker z przesubtelną intuicją współżycia duchowego wczuwa się w mistyczne sfery beethovenowskiej muzyki i z jaką siłą suggestywnej djalektyki i rozwodnienia w obrazowych ogólnikach: język silny i jędrny, potoczysty i naturalny wznosi się do lirycznego polotu prawdziwego artyzmu.

Książka Bekkera odsłania najdalsze perspektywy, rozprasza zakorzenione przesądy i prowadzi do podstaw beethovenowskiej sztuki.

---

# List ze Lwowa.

## (Pokłosie koncertowe; prośba do rady miejskiej lwowskiej — a pod adresem sejmu galicyjskiego słuszne żądanie).

(*Dokończenie*).

„O muzykę nikt nie walczy" - zarzuca nie bez racji dr. Chybiński. Spróbuję walki, oby zwycięskiej! dla kulturalno-artystycznego stanowiska Lwowa i kraju.

Raźno rozwijający się Lwów składa częste dowody i kosztem znacznych ofiar i troski rzetelnej o podniesienie stolicy jako czynnika cywilizacyjnego. Po ulgach znacznych przy odnowieniu kontraktu z dzierżawcą teatru, dających łatwiejsze spełnianie obowiązku wobec sztuki polskiej—przyszła kolej na inicjatywę zbudowania gmachu w ogrodzie pojezuickim dla teatru ludowego. Wedle planu obejmie kierownictwo tegoż dyr. Heller. W święta w tygodniu, w soboty i niedziele będą przedstawienia tanie ludowe, w inne dni przeniesie się tamże z gmachu teatru miejskiego komedja i dramat, zostawiając operze i operetce cały niemal tydzień repertuarowy; naturalnie przy naszych stosunkach operetce przypadnie stanowisko dominujące.

Otóż zwracam się do przezacnych rajców miejskich i do pełnego inicjatywy prezydjum stolicy z gorącą prośbą, iżby wzięła pod światłą rozwagę myśl: aby wprowadzić w teatrze ludowym raz w tygodniu *stałe koncerty symfoniczne*, bądź popularne

pod batutą kapelmistrza stałego, bądź poważne, zapraszając wybitnych dyrygientów naszych i zagranicznych. W mieście Würzburgu i innych takie koncerty symfoniczne orkiestra teatru miejskiego wykonuje z ogromnym pożytkiem i dla mieszkańców i dla teatru. O statystyczne daty realnego stanu rzeczy zagranicą nie będzie trudno.

Czy dowodzić trzeba doniosłości i pożytku dla kraju *takich koncertów*! Oto kilka wyliczeń.

Podniesienie poziomu muzykalności ogółu, dostarczenie muzykalnym lwowianom (co drugi za takiego się uważa!) muzyki szlachetnej, w następstwie stopniowe przygotowanie mas do zasmakowania i zrozumienia oper poważnych modernistycznej doby i dramatu muzycznego, którego podłoże i główny czynnik jest właśnie w orkiestrze symfonicznej; publiczność zasmakuje w Wagnerze, Straussie, Debussym, z klasycznych w Mozarcie, Beethovenie, oraz w nowym kierunku *polskiej opery* (do zrozumienia np. „Bolesława Śmiałego" była zupełnie nie przygotowaną i zepsutą na starej, zbanalizowanej włoszczyźnie); niedopogardzenia będzie niezawodny rezultat ten, że osłabnie wówczas ekonomicznie i artystycznie szkodliwa *giełdziarska działalność ajencji muzycznej* tak gorliwie reklamowanej przez jej mecenasów wpływowych, że w jednym perfidnym (jak zawsze) feljetonie stawiana jest jako równowartościowy czynnik ruchu i działalności muzycznej z „gal. towarzystwem muzycznem"; takie koncerty z równomiernem uwzględnianiem wartościowej produkcji *polskiej* zmusiłyby „galicyjskie tow. muzyczne" do opuszczenia obecnego stanowiska złośliwej, upartej obojętności dla coraz potężniejszej polskiej muzyki symfonicznej, niemal że pozbawionej *u swoich* i *przez swoich* możności popularyzowania; a w końcu (co może najważniejsze!) — zamiast zniechęcać, odstraszać, karmić goryczą i nieufnością — Lwów zacząłby zapomocą instytucyi stałych, poważnych koncertów *ściągać* zdolnych i bardzo zdolnych *kompozytorów*, artystów, wirtuozów polskich do stolicy, dając ich twórczości praktyczną możność doskonalenia, zarobek godziny i *wiarę* w *siły własne*. Takimi popisami Lwów mógłby stać się miejscem turniejów szlachetnych, *festivalów narodowych*, niecąc umiłowanie *swojej* kultury, wypleniając bałwochwalczą i niewolniczą wiarę, że wartościowe jest tylko dzieło obce, lub polskie o tyle, o ile zdołało przypadkiem (lub prywatnem złotem) zdobyć efemeryczny sukces zagranicy.

Z tylu korzyściami artystycznej natury pójść *musi* w konsekwencji korzyść *finansowa* dla miasta, otwierając nowe pola przedsiębiorczości tej, co bogacąc jednostki bogaci kraj, a nie *tej niezdrowej*, co bogacąc jednostkę sprytną wywozi krocie z kraju biednego, wypędzając zarazem ze Lwowa *artystę, twórcę i jego dzieło*!..

Myśl tę zatem gorąco polecam i oddaję powołanym czynnikom kultury kraju, którzy umieją i chcą patrzeć głębiej, szerzej.

Gdy do rady miasta Lwowa wypisałem serdeczną prośbę — do sejmu naszego pod adresem pp. posłów wypada mi się zwrócić z sprawą piekącą, doniosłą, skierowaną w przestarzały, corocznie uchwalony, ryczałt koron 6,000 — na zasiłki dla kształcacych się w malarstwie, rzeźbie a także i w śpiewie, na fortepjanie i skrzypcach!

Z góry zaznaczam, że myśl, którą poruszam, nie jest moja. Wyczytałem ją w dzienniku „Przeglądzie" w artykule z 14 maja p. t. „bojkotowanie polaków". Treść następująca (w skróceniu): Czytelnicy „Przeglądu muz." wiedzą, że Wiedeń urządza obecnie nowość -- tydzień muzyczny austrjacki. W licznych koncertach obok wielkich imion niemieckich, narodowości inne reprezentują: Smetana, Dworzak i Liszt. Polaków nieuwzględniono z powodu, że na posiedzeniu u prezydenta komitetu, p. Wittyka (b. ministra, dla polaków niechętnego) jakiś p. Karpath starał się obecnych przekonać, że Polacy nie mają nic godnego wykonania, że „Chopin Polakiem nie był"...

W Wiedniu powstało nieszkodliwe oburzenie polskiej kolonii, wyraz czemu dając — redakcja wspomnianego pisma lwowskiego poczyniła kilka słusznych uwag pod adresem naszego niedbalstwa, braku reklamy, braku funduszów na wydawanie partytur dzieł zdolnych kompozytorów.

Uwagi te — jak na Lwów — śmiało wypowiedziane niewywołały niestety zainteresowania w prasie, ani dyskusji, ani ankiety, ni też akcji zbiorowej, co wszystko miałoby miejsce w każdym innym kraju o tak wysokiej kulturze muzycznej.

Uzupełnię przeto myśl autora: aby sejm dotował rocznie koron 5,000 na wydawanie partytur do dyspozycji „gal. towarzystwa muzycznego" — kilku ilustracjami i sprecyzuję wniosek odmienny *ad usum delphini*.

Ów prezes komitetu wiedeńskiego — dr. H. Ritter von Wittek — napisał reklamowy artykuł w piśmie „Osterreichische Rundschau“ p. t. „die Wiener Musikfestwoche, 1912“, w którym ani słowa o muzyce polskiej w kraju austrjackim; apeluje zawzięty autor do wypróbowanej siły powodzenia „festu“... „auf die werbende Kraft patriotischer und künstlerischer Begeisterung“, gdyż przewodnia myśl dla całego przedsięwzięcia (zresztą godnego uznania i naśladowania!) tkwi... „in der intesiven Pflege welche die Tonkust in allen Ländern des Reiches — *ohne Unterschied der Nationalität findet*“ i t. p. Piękne słowa! Otóż faktem jest, że Galicya w obfitej dotacji rządowej udziału prawie nie ma dla polskich twórców (gdy czesi czerpią obficie), a to głównie z braku poparcia w naszem namiestnictwie.

A jak wygląda w praktyce owa sześciotysięczna dotacja sejmu?

Po mozolnych biurokratycznych studjach nad *setkami* podań urojonych gienjuszów, przy wtórze protekcji i audjencji rozdaje się corocznie, jak oto czytamy w tegorocznym komunikacie wydziału krajowego — owe *zapomogi* zupełnie bezproduktywnie. 20-tu adeptów w malarstwie po kor. 200, 150 i 120! 5-ciu w rzeźbiarstwie à koron 300, 250, 200 i 150; — w śpiewie 4 kandydatów po kor. 250 do 160; na skrzypcach i fortepjanie 4 adeptów po 200, 120 i 100 koron! otrzymało w celu wykształcenia się...

Następujący fakt zailustruje klasycznie smutne położenie w kraju kompozytorów polskich znaczących każdem nowem dziełem chlubny przyrost kultury muzycznej, tworzonem jednak w goryczy i z marzeniem o pomocy nakładcy zagranicznego...

Znamy fakt pojawiania się na widowni kilku nader zdolnych talentów symfonicznych. Jeden z nich — pocóż we Lwowie nazywać po imieniu — napisał poemat na temat pieśni patrjotycznej. Inne dzieła tego kompozytora, oparte na motywach narodowych, lecz ogólno ludzkich a o formie zrozumiałej dla Europy, chętnie wydawała firma berlińska, ułatwiając w ten sposób wykonywanie dzieł przez orkiestry obce. W tym omawianym wypadku firma berlińska, jakkolwiek niechętnie, oświadczyła gotowość wydania partytury pod warunkiem dostarczenia pochlebnych recenzji. Rozpoczęto starania o publiczne wykonanie dzieła — przez „*gal. tow. muzyczne*“, przez występupujące gościnnie orkiestry zagraniczne — a gdy usiłowania te, dzięki intrygom zakulisowym szkodników wpływowych, nie dały upragnionego rezultatu, zwrócono się przy pomocy nader wybitnej osobistości do dyrekcji teatru o wykonanie utworu przez orkiestrę podczas rocznic patrjotycznych, dla których poemat ten jest doskonałym nabytkiem (przy ubóstwie odnośnej literatury muzycznej). Solennego przyrzeczenia dyrekcja teatru nie miała dotychczas sposobności zrealizować. Wówczas zwraca się stroskany autor do kraju, prosi „wydział krajowy“ o subwencję tysiąca koron i otrzymuje naturalnie odpowiedź odmowną, gdyż takiej pozycji w budżecie sejm nie przewidział*). Rezultat?... Już te ilustracje powinnyby przekonać opinję ogółu, że *reforma* jest konieczną, że system obecny popierania *rzeczywistych* talentów dawno jest przestarzały i bezcelowy.

Daleki od narzucania się z formą wniosku o reformę dotacji w wysokim sejmie, posiadającym głębokich, subtelnych znawców sztuki, pragnę obecnie rozruszać opinję ludzi kultury a dobrej woli. Zwracając uwagę na konieczność naprawy złego i krzywdy, wyrządzanej kulturze narodowej, ślubuję drowi Chybińskiemu walczyć o muzykę i w formie właściwej uprosić pp. posłów o celową akcję.

Ograniczyć się wypada na ustaleniu pewników, że zreformowana dotacya powinna celowo służyć:

a) twórcom opery, która odniosła sukces *talentu* istotnego i miała najmniej 3 przedstawienia—w kwocie Kor. 2000.

b) autorom dzieł *symfonicznych* (symfonja, poemat symf., warjacje, suita symf.) na druk *partytury* najmniej Kor. 1000.

c) uzdolnionym śpiewakom, a szczególnie *instrumentalistom* na kształcenie się w kraju Kor. 1000 — a za granicą — Kor. 1500.

d) na koszty *koncertu publicznego* zakwalifikowanych utworów pod literą b) wobec kompetentnej komisji posłów sejmowych, fachowych muzyków i sprawozdawców ze Lwowa i Krakowa — Kor. 500.

---

*) A położenie komp. Eug. Morawskiego w Paryżu?

e) dochód z koncertu powyższego, oraz z odsetek od kwot nieprzyznanych w danym roku w powyższych działach można będzie obracać od czasu do czasu na pomoc kompozytorowi w urządzeniu *koncertu w Wiedniu* w celu nadania mu marki kompozytora, który może być uwzględniany w programach stolicy krajów koronnych.

A zatem szlachetna walka na dwa fronty: o *orkiestrę symfoniczną*, o możność pracy i chleb dla *naszych kompozytorów*.

*Marceli Gajewski.*

---

# Ze sceny i z estrady.

## Popis klasy operowej warszawskiego instytutu muzycznego.

Istniejąca od paru lat pod kierunkiem prof. Józefa Chodakowskiego klasa operowa konserwatorjum przedstawiła rezultaty swej pracy na popisie publicznym, który się odbył 8 b. m. na scenie teatru Wielkiego wobec licznie bardzo zgromadzonych słuchaczy.

Tym razem program składał się ze sceny z „Rigoletto“ oraz z opery „Violetta“ (w całości), a w wykonaniu brali udział uczniowie i uczennice klasy operowej, chóry i orkiestra konserwatorjum. Jedynie partję Germonta odtworzył znany artysta-śpiewak p. Stanisław Bogucki, gdyż z powodu choroby uczeń klasy operowej, p. Sokólski, nie mógł wziąć udziału w przedstawieniu. Poza tym więc wyjątkiem mieliśmy do czynienia z młodocianymi wyłącznie adeptami sztuki, z których prawie wszyscy występowali po raz pierwszy na scenie, w dodatku w rolach, nastręczających wykonawcom poważne trudności tembardziej, iż dzieła Verdiego, cieszące się niezwykłą popularnością, słyszano już u nas niezliczoną ilość razy w najrozmaitszych obsadach.

Zapewne, szczegół ten mógł obniżyć ogólne wrażenie, dając słuchaczowi możność do przeróżnych porównań, nasuwających się mimowoli, jednak pomijając tę kwestję, jak również kwestję artystyczną dzieł składających się na wczorajszy popis, przyznać należy, iż wybór programu odpowiadał celowi, gdyż, jak wiadomo, Verdi był nadzwyczaj doświadczonym i wytrawnym znawcą głosu ludzkiego w szczegółach najdrobniejszych, był mistrzem niezrównanym w pisaniu na ten subtelny instrument, więc dzieła kompozytora włoskiego są cenną skarbnicą, z której doświadczony nauczyciel potrafi zaczerpnąć bardzo dużo materjału pedagogicznego i wyzyskać z pożytkiem dla studjów wokalnych.

Przystąpmy jednak do rzeczy, zaczynając od sceny z „Rigoletto“, w której zapoznaliśmy się z p. L. Balczewską (sopran) i p. M. Karczewskim (tenor). P. Balczewska posiada głos miły i przyjemny w brzmieniu, wymagający jednak dużo jeszcze pracy nad wydoskonaleniem rozlicznych szczegółów technicznych. Dużo również pracy czeka p. Karczewskiego, którego głos ma efektowne górne dźwięki, lecz nie wyróżnia się szlachetniejszem brzmieniem. Dla ścisłości dodać należy, iż króciutką rolę służącej wykonała p. J. Koźmin.

W „Violecie“ natomiast zwróciła ogólną uwagę p. K. Józefska, odtwarzająca partję tytułową. Młoda śpiewaczka, kształcąca się zaledwie od paru lat w swej sztuce, wykazała ładny głos, wyrobiony już w dość znacznym stopniu, przytem spory zasób muzykalności i pewien nerw dramatyczny, dzięki czemu trudna i forsowna rola Violetty zarówno pod względem wokalnym jak i scenicznym, bardzo dobre sprawiła wrażenie, jednając p. Józefskiej dużo życzliwych oklasków, jako zachętę do dalszej pracy, która, być może, w przyszłości przyniesie wybitne rezultaty.

Partnerem p. Józefskiej był p. St. Bobrowski, który występował również na popisie zeszłorocznym („Porwanie z Seraju“ Mozarta).

Młody śpiewak uczynił przez ten czas postępy: głos z natury miękki i miły brzmiał równiej, jednak w górnych dźwiękach znać jeszcze pewne skrępowanie, które prawdopodobnie z czasem zniknie. Podnieść też należy z uznaniem ładne frazowanie i doskonałą dykcję.

Wreszcie o p. St. Boguckim powiedzmy poprostu, iż od dawna nie słyszeliśmy na scenie warszawskiej partji Germonta, wykonanej tak artystycznie, jak wczoraj w interpretacji tego wysoce utalentowanego śpiewaka. Zbierał też p. Bogucki huczne, najzupełniej zasłużone oklaski, których mu nie szczędziło zachwycone audytorjum.

W rolach mniejszych występowali pp.: Machnicka, Rydzewski, Szepietowski i Szerszyński.

Chóry przygotowane przez prof. Piotra Maszyńskiego sprawiły się bardzo dobrze, śpiewając nadzwyczaj rytmicznie, przytem pewnie i spokojnie. Wreszcie szczere wyrazy uznania należą się orkiestrze, grającej z precyzyjną dokładnością pod batutą dyrektora Stanisława Barcewicza, którego niestrudzonej energji i artyzmowi zawdzięczamy całość wykonania, opracowaną nadzwyczaj starannie pod każdym względem, więc sprawiającą doskonałe wrażenie. Dodajmy jeszcze, że słynne solo skrzypcowe odegrał pięknym, uczuciowym tonem p. Epstein, uczeń klasy dyr. Barcewicza, a udatne tańce wykonane były również przez uczniów i uczennice konserwatorjum, przygotowanych przez artystę baletu p. Kuleszę.

Reżyserja spoczywała w doświadczonych rękach prof. Chodakowskiego.

Po pierwszym akcie wywołano dyr. Barcewicza i prof. Chodakowskiego, którym przy hucznych oklaskach ofiarowano wieńce w podzięce za energiczną owocną pracę.

*A. Zabłocki.*

## Nowości wydawnicze.

**Landowska Wanda.** Walc. (Gebethner i Wolff, Warszawa). Wdzięczny, melodyjny utwór fortepjanowy średniej trudności.

**Świerzyński Michał.** Krakowiak. (Gebethner i Wolff, Warszawa). Kompozycja fortepjanowa pozbawiona wybitniejszej wartości.

**Melcer Henryk.** Walc à la Chopin (Gebethner i Wolff, Warszawa). Ładny i niezbyt trudny utwór na fortepjan.

**Stojowski Zygmunt.** Serenada i Dumka na fortepjan. (Gebethner i Wolff, Warszawa). Dość trudne technicznie, pozatem niezdolne wzbudzić żywszego zainteresowania utwory.

**Kenig Włodzimierz.** Cztery pieśni do słów Tetmajera i Rydla (Gebethner i Wolff, Warsz.). Kompozycje te aczkolwiek niewielkie, składające się przeważnie z kilkunastu taktów (jedynie ostatnia pieśń „Nokturn" jest większa) świadczą wymownie o talencie młodego autora, który w drobiazgach tych potrafił wykazać ładną, niepozbawioną pewnej oryginalności inwencję melodyjną oraz wykwintną pomysłowość harmoniczną, dzięki czemu utwory powyższe, nacechowane piętnem artyzmu znajdą prawdopodobnie miejsce w repertuarze śpiewaków fachowych jak również amatorów, traktujących poważniej sztkę wokalną. *A. Z.*

— Nakładem firmy S. A. Krzyżanowskiego w Krakowie wyszło z druku Henryka Opieńskiego „Andante religioso" na skrzypce lub wiolonczelę z fortepjanem.

## Z żałobnej karty.

**Giulio Ricordi.** W Medjolanie zmarł przed kilku dniami nagle w 72-gim roku życia, Giulio Ricordi, wydawca muzyczny wszechświatowej sławy, który monopolizował cały ruch muzyczny we Włoszech. W r. 1888, po śmierci ojca, objął kierownictwo firmy nakładowej, która już wówczas znana była w świecie, i prowadził jej interesy energicznie i umiejętnie do ostatnich dni swoich. Kilka lat przedtem, w r. 1881-ym, firma Ricordi, nabyła jedyną swoją współzawodniczkę, muzyczną firmę nakładową wdowy Lucci w Medjolanie, za 2 mil. lir. Ricordi posiadając na wyłączną własność prawa wydawnicze dzieł wszystkich wybitniejszych muzyków włoskich, jak Verdiego, Rossiniego, Belliniego, Donizettiego, Ponchiellego itd. mógł prawa swoje narzucać. Kompozytorowie młodzi z trudnością przekonywali do utworów swoich potężnego wydawcę i niewielu z nich zdołało zdobyć jego łaski; do tych należą tylko Boito, Puccini, Catalani i Franchetti. W połowie ósmego dziesiątka lat wieku ubiegłego, wydawca dziennikarski w Medjolanie, Sonzogno, wystąpił do spółzawodnictwa z Ricordim i założył również nakładową firmę muzyczną; on to wydobył na jaw Mascag

niego, Leoncavalla, Giordana itd. Przez szereg lat Ricordi i Sonzogno prowadzili walkę o palmę pierwszeństwa na włoskim „rynku muzycznym"" lecz w końcu nastąpiło między nimi porozumienie, Sonzogno wszedł do spółki, firma Ricordi i Comp. zamieniła się na towarzystwo akcyjne, którego kierownikiem był zmarły obecnie Ricordi.

Był też Giulio Ricordi kompozytorem i pod pseudonimem J. Burgheima pisał sonaty, ballady, oraz lekkie utwory kameralne. Próbował też szczęścia na deskach scenicznych, a jego opera komiczna „Skradzione wiadro" zdobyła przychylne przyjęcie.

## Z chwili.

**Jubileusz 250-letni uniwersytetu lwowskiego** przyniósł muzyce polskiej dwa nader zaszczytne odznaczenia: Ignacemu *Paderewskiemu* tytuł doktora honoris causa, — Ludomirowi *Różyckiemu* zaproszenie na napisanie *kantaty*. Zbyteczne dodawać, że znakomity symfonista dał kresowej uczelni w darze utwór pod każdym względem doskonały.

Muzyka na podobne dni chwały, znaczące słupy kultury europejskiej, składa hołd historycznej chwili — zagranicą *arcydziełami*, lub najdoskonalszymi tworami narodowego genjusza...

Dla pamięci notujemy, jak było z muzyką we Lwowie podczas jubileuszu. W świątyni—msza à capella K. Gounod'a (mało kościelna, często teatralnie efektowna), lecz zdefektowana przez zastąpienie części: *credo*, *offertorium* i *benedictus* — solowym popisem uwielbianej divy operowej Korolewicz-Waydowej. Na „akademii uczonej" oprócz wspomnianej *kantaty* wykonano pokutujący falsyfikat w stylu regensburskim, niby starożytną pieśń na cześć św. Stanisława „Gaude mater Polonia", w końcu hymn narodowy. Na koncercie były krakowiaki i nastrojowy wieniec pieśni narodowej. Podczas pochodu polityczno-manifestacyjnego tylko „Lutnia" śpiewała godnie; tłum nasz nie umie *karnie* śpiewać, lecz daje bigos różnych pieśni równocześnie, na pierwszej zwrotce kończąc... Tyle ku pamięci, a dla sumienności—wyrazy najwyższej pochwały dla wykonawcy całego programu artystycznego — dla „chóru akademickiego", dla jego zapału, wytrwałości, pokonania brawurowego spiętrzonych trudności, w czem połowa zasługi muzykalnego i energicznego dyrygienta.

Miejmy silną nadzieję i dodajmy dodatkowe, pojubileuszowe życzenie (dalecy od cienia myśli zmącenia podniosłych dni), że 300-lecie Kazimierzowej uczelni będzie mogło szczycić się już żyznym plonem pracy na *katedrze dla muzyki*, której to katedry ogół muzykalny Lwowa z upragnieniem czeka, jako też i dawno desygnowanego docenta, cenionego i zasłużonego historyka i estety — dra A. Chybińskiego. Wówczas i szata muzyczna, owa wierna towarzyszka narodowych wydarzeń, dostroi się już w całości do treści dostojnej uniwersytetu, który może już teraz odznaczać zasłużone dla muzyki narodowej jednostki. *mg.*

## Muzyka na prowincji.

**Tarnopol** (Galicja). W wspaniałym kościele tarnopolskim (jednym z arcydzieł architektury twórcy Talowskiego) dokonano nader uroczyście (5 czerwca) poświęcenia organów, roboty mistrza lwowskiego Januszewskiego. Na koncert niezwykły stawiło się obywatelstwo okoliczne i tłumy inteligiencji, spragnionej podniosłych wrażeń, gdyż grał utwory Bacha, Dienela i własne — jeden z nielicznych u nas mistrzów gry organowej Feliks Nowowiejski, którego świetną grę Lwów zapamiętał przy poświęceniu nader cennego organu w kościele dominikańskim. Wkrótce odbędzie się podobna uroczystość w Wadowicach. Zaczynają więc ozdabiać nasze świątynie artystyczne organy, zbliżające nas do Europy—to prawda! Lecz to dopiero połowa drogi do celu t. j. do podniesienia w Galicji muzyki kościelnej. Do osiągnięcia doniosłej reformy brak wiele, bardzo wiele, a przedewszystkiem... wykształconych i odpowiednio dotowanych *organistów*, którzy powinni być solą muzykalnej gleby dla ludu... *m. g.*

**Kijów.** Późna wiosna i lato — to odpoczynek dla oper i koncertów. Kijów nie jest wyjątkiem i od Wielkanocy opera — zamknięta, a koncertów też prawie nie było. Jedynie od 1 maja st. st. w arcyprzyjemnym, ślicznie nad Dnieprem położonym ogrodzie Klubu Kupieckiego grywa codzień, jak za lat dawnych, dobra orkiestra symfoniczna; niestety kapelmistrz

p. Orłow nie dorównywa swoim poprzednikom w muzykalności i subtelności w dyrygowaniu; programy też często są źle ułożone, jednostronne, a przeto nużące; temi samemi wadami odznaczył się tradycyjny koncert, poświęcony muzyce polskiej; odegrane zostały utwory Moniuszki, Chopina, Noskowskiego i Paderewskiego; młodym kompozytorom, jak np. Karłowiczowi, Szymanowskiemu, Różyckiemu niestety, nie udzielono miejsca w programie.

W każdą środę ma się odbywać koncert, poświęcony oddzielnemu kompozytorowi, między innemi projektowany jest wieczór Chopina; 10 czerwca będzie wieczór Głazunowa pod dyrekcją samego kompozytora.

W zeszłą niedzielę odbył się popis tutejszej szkoły muzycznej, dla nas tembardziej interesujący, że przedstawił rezultaty pracy wielu polskich profesorów. Popis odbył się w sali Klubu Kupieckiego wobec licznego grona znajomych i zaproszonych gości, profesorów i uczniów. Wszystkie numery odegrane były z towarzyszeniem orkiestry i zawierały urywki z koncertów. Najlepiej i liczebnie i jakościowo wypadła klasa fortepjanowa. Z klasy profesora Puchalskiego grała panna Goldenberg dwie części koncertu f moll Chopina, utwór ten jednak okazał się ponad siły młodociane pjanistki; dużo większe zainteresowanie, nawet powiem entuzjazm wzbudził drugi uczeń prof. Puchalskiego, p. Górewicz, fizycznie nierozwinięty, dziecko prawie, zadziwił wszystkich swoją żywiołową grą, pełną temperamentu i siły, ogromnie rozwiniętą techniką, nadzwyczajnym spokojem i brakiem tremy; wykonał on nietyle ładny ile trudny koncert d-moll Rubinsteina (I część).

Z klasy profesora Dąbrowskiego wystąpiła b. utalentowana uczennica, panna Herman i odegrała I część ślicznego koncertu fis moll Rachmaninowa; główne zalety gry: uczucie i miły, pełny ton. Skrzypce miały jednego przedstawiciela z klasy prof. Pulikowskiego. Z klasy śpiewu b. korzystnie wyróżniła się p. Litwinienko. Wogóle znać dobrą szkołę i kierunek, z przyjemnością więc wypada mi zaznaczyć znaczenie i zasługi polskich profesorów dla tutejszej szkoły muzycznej. Zdziwiła mnie tylko jedna okoliczność: w liczbie popisujących się nie było ani jednego polskiego nazwiska, a nazwisk rosyjskich też zaledwie kilka figurowało na programie. *J. T.*

# KRONIKA.

## Z CAŁEGO ŚWIATA.

═ **„Circolo italo —polacco F. Chopin"** w Rzymie. Takie towarzystwo zawiązane zostało w stolicy Włoch, a idee tego stowarzyszenia są: zapoznawanie Włochów z literaturą, nauką i sztuką polską; udzielanie pomocy i wskazówek uczonym i artystom włoskim dla badań i studjów w Polsce i nad narodem naszym. Nas specjalnie interesuje osobna „*Komisja muzyczna*" tego stowarzyszenia mająca na celu rozpowszechnianie we Włoszech dzieł kompozytorów polskich, oraz ułatwianie występów młodym artystom. Prezesem tow. został wielki sympatyk polaków — hr. Angelo de Gubernatis, wiceprezesem — rzeźbiarz Antoni Madeyski, sekretarzami są: prof. Z. Kulczycki i Antoni Trombini. Nadto w wydziale chcą pracować: Walery Gostomski, dr. Kętrzyński, dr. Nanke, dr. Bol. Siemiradzki i włosi.

Uroczysta inauguracja odbyła się 29-go maja, na której pjanistka, p. Małgorzata Trombiniówna, zachwyciła wykonaniem utworów Chopina; kierownictwo koncertem objął Jan Sgambatti, którego wspaniałe „*Requiem*" wartoby wykonać w Warszawie... Informacje te o „Circolo" — powinni powołani należycie wyzyskać.

═ **P. Marja Wróblewska**, utalentowana obdarzona pięknym sopranem dramatycznym śpiewaczka polska, która przed dwoma laty debjutowała na scenie Opery warszawskiej, jako „Aida", po dłuższych studjach wokalnych w Medjolanie, wystąpiła z wielkim powodzeniem w „Trubadurze".

Występ ten odbył się w mieście Schio, na scenie „Teatro Civile". Publiczność przyjęła młodą śpiewaczkę polską bardzo serdecznie, a krytyka wyraża się nader pochlebnie o jej talencie. Dzienniki podkreślają zalety interpretacji, temperament artystki, jej dobrą grę sceniczną, a przedewszystkiem chwalą silny i dźwięczny głos, który brzmiał doniośle i metalicznie.

P. Wróblewska otrzymała zaproszenie na występy do teatru Dal Verme w Medjolanie, gdzie w grudniu i styczniu śpiewać będzie w operach: „Robert Djabeł" i „Andrzej Chénier".

Począwszy od 22 czerwca do 1 września Redakcja i administracja „Przeglądu muz." otwarta będzie tylko od godz. 5—6 po południu.

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**
Odbito czcionkami Warszawskiej Drukarni Estetycznej, Wielka 25.

# Przewodnik adresowy.

(Zamieszczenie adresu w niniejszym dziale w każdym numerze pisma kosztuje. rocznie **2** rb. półrocznie **1** rb.)

### Nauczyciele teorji, harmonji, kontrapunktu, instrumentacji.

Biernacki Michał, prof., Widok 14.
Czerniawski Tadeusz, Al. Jerozolimskie 63.
Kruziński Wincenty (lekcje teorji i harmonji) Sadowa 3-19.
Marczewski Lucjan, dyr. szkoły muz., Wspólna 3.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Rytel Piotr, Długa 29.
Statkowski Roman prof., Ordynacka 11.
Surzyński Mieczysław, prof., Kanonja 12.
Szopski Felicjan, Al. Jerozolimskie 43.
Chojnacki Roman, Krucza 7,

### Nauczyciele śpiewu solowego.

Chodakowski Józef, prof., Ordynacka 11.
Comte-Wilgocka, Bracka 6.
Giustiniani Karol, prof., Nowy-Świat 7
Kamińska-Latoszyńska Marja, prof., przygotowuje do występów scenicznych i estradowych, Sienna 19 m. 2, telef. 245-87. Przyjmuje od 10—12 i od 3—5.
Kozłowska Marja art. opery, Chmielna 31 m. 9. przymuje od 11—1 i od 4—6.
Lipiański Józef, prof., Moniuszki 2. od 11—1 i od 3—5.
Kopytowska Marja, Solna 12.
Mielęcka Jadwiga, Smolna 23—7.
Myszuga Aleksander, Krak.-Przedmieście 6.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, Nowogrodzka 58.

### Nauczyciele gry fortepjanowej.

Bieżyna Marja (akompanjament), Wielka 14, m. 44
Cymbaliński Stefan, Mokotowska 49.
Domaniewski Bolesław, prof., Hoża 40.
Dzierzbicka Irena, Chmielna 36 m. 7.
Gajewska Felicja, (akompanjament) Chmielna 64.
Galewska Eugenja, uczennica prof. Pugno, nagrodzona na konkursie muz. w Paryżu. Obecnie: Paryż, 21 rue Jacob.
Hofman Helena, Sienna 5, od 2—4.
Jaczynowska Katarzyna, prof, Wspólna 33.
Jagodzińska Stefanja, Marszałkowska 22.
Janowska Marja, Wiejska 5, m. 20.
Kruziński Wincenty, Sadowa 3—19.
Liberman Filip, Boduena 3.
Lewin Henryk, Złota 25.
Łopuska-Wyleżyńska Helena, Wilcza 55—12.
Meizner-Szwarcowa, Chłodna 30.
Melcer Henryk, prof., Wspólna 54, m. 7.
Michałowski Aleksander, prof., Włodzimierska 11.
Mielcarski Antoni, Wspólna 71.
Nowacka Leokadja, Wilcza 55—12.
Ostrzyńska Helena, Hortensja 7, I-e piętro.
Płosajkiewicz L. T., Prosta 36.
Przyałgowski Ignacy, prof., Zielna 15.
Romaszko Paweł, prof., Chmielna 18.
Różycki Aleksander, prof., Piękna 16B.
Rytel Piotr, Długa 29.
Rytel Aniela, Długa 29.
Szczekowska Paulina, Wiejska 13.
Starczewski Feliks (akompanjament), N.-Świat 22.
Stempińska Stanisława, Nowowielka 14, m. 20, przyjmuje od 3 — 4.
Strobl Rudolf, Krucza 41.
Szycówna Leonarda, Żórawia 28.
Tarczyńska Cecylja, Wspólna 52.
Tisserant Ludwik, Krucza 18.
Urstein Ludwik, prof., Krak.-Przedm. 9, (wejście od ul. Królewskiej № 1).
Wąsowska Rudiger Marja prof. szk. Tow. Muz., Marszałkowska 81 m. 19 od 5—7.
Wędrychowska-Czaplicka, Piękna 22, tel. 140-58
Wiśnicka Janina, Elektoralna 20.
Witkowska Wiktorja Kopernika 18.
Wysocka Sława, Nowogrodzka 19.
Zabłocki Adam, prof., Wilcza 16 od 3 — 4.

### Nauczyciele gry skrzypcowej.

Aust Romuald profesor, Wspólna 64.
Barcewicz Stanisław, profesor, Ordynacka 10.
Bobilewicz Leopold, Chmielna 45.
Dłutowski Wojciech, Zjazd 7.
Kreczmer Arkadjusz, Obożna 9.
Oziminski Józef, Krak.-Przedmeiście 16.
Kownacki Antoni, Wspólna 45
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

### Nauczyciele gry na oboju.

Z. Singer profesor, Krucza 23.

### Kierownicy chórów.

Czerniawski Tadeusz, Al. Jerozolimskie 63.
Lachman Wacław, Złota 46.
Maszyński Piotr, Dyrektor „Lutni", Chmielna 8.
Miller Władysław, Szkolna 1.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, Nowogrodzka 58.
Szulc Bronisław, Marszałkowska 137—12.
Tisserant Ludwik, Krucza 18.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

### Kapelmistrze.

Zdzisław Birnbaum, S-to Krzyska 34.
Melcer Henryk, Wspólna 54 m. 7
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Oziminski Józef, Krak.-Przedmieście 16
Szulc Bronisław, Marszałkowska 137—12.
Wyleżyński Adam, Wilcza 55—12.

### Lekcje dykcji, deklamacji i gry scenicznej.

Prof. Kazimierz Pomian. Przygotowania na scenę i na estradę. Wielka 36 m. Codziennie 2½—3½.

### Związki.

Związek muzyków Królestwa Polskiego Foksal 14.
Związek muzyków i śpiewaków, Nowy Świat 4.
Stowarzyszenie Organistów, Książęca 21.

### Uczelnie muzyczne.

Szkoła muzyczna Lucjana Marczewskiego, Wspólna 3, m. 2 i 3, telefon 56-25

## Adresy artystów muzyków i pedagogów zamieszkałych poza Warszawą.

*Łódź.*

Szwarcbach Stanisław, pianista, kompozytor, Piotrkowska 71.

F. R. Halpern, pianista i krytyk, Zielona 7.

*Włocławek.*

Neumark — Sokołow Wera, lekcje gry fortepianowej,

*Częstochowa.*

Wawrzynowicz L. (dyrektor szkoły muz.).

*Piotrków.*

Alfons Brandt, dyrektor kurs. muz., solista-skrzypek, lekcje gry skrzypcowej i udział w koncertach.

T. Mazurkiewicz, (prof. kursów muz. A. Brandta) lekcje gry fortepianowej, nauk teoret. i udział w koncertach.

Babicka Stefanja, lekcje gry fortepianowej. Specjalność: przygotowanie na wyższy kurs konserwatorjum.

*Mława.*

W. Szwejkowski (dyr. Lutni). Lekcje gry fortepjanowej i organowej i zespoły chóralne.

*Grodno.*

Wróblewska Alina, Sadowa 12, kursy muzyczne i kursy gimnastyki rytmicznej według metody Dalcroze'a.

*Wilno.*

Bohuszewiczówna Wanda, ulica Wielka 5, m 1 współudział w koncertach i lekcje gry skrzypcowej.

Busz Wanda. Zaułek Ś-go Jakóba № 16 m. 5.

H. Szydłowska, lekcje gry fortepianowej, Ignatowski zaułek 3, m. 3,

Żukowska Bronisława (Nabiereżnaja 4, m. 12) lekcje gry fortepjanowej.

*Żyrardów.*

Marja Procner, lekcje gry fortepjanowej. Przygotowanie na średni kurs konserwatorjum.

*Kraków.*

Dr. Chybiński Adolf, Długa 4.

Dr. Zdzisław Jachimecki, Grodzka 47.

Dr. Reiss Józef Władysław, Starowiślna 46, (harmonja, historja muzyki, przygotowanie do egzaminu państwowego).

Heumann Stanisława (uczennica Lampertiego) lekcje śpiewu, Batorego 18.

Lipski Stanisław, prof., Sebastjana 4.

*Lwów.*

Różycki Ludomir, Długosza 29.

Skrzydlewski Stanisław, Chorążczyzna 10.

Jarosław Leszczyński, Kurkowa 26

Henryk Jarecki, nauka partji oper. Ossolińskich 11.

Stanisław Mańkowski, Chodkiewicza 9.

Kasparek Sabina (fortepjan) ul. Batorego 36.

Ottawowa Helena (fortepian) ul. Batorego 32.

Wyższa szkoła muzyczna Natalji Szczycińskiej pod art. kierunkiem prof. Lalewicza. Teatralna 1.

*Wiedeń.*

Wolfsohn Juljusz, pianista, Währinger Gürtel 96.

*Poznań.*

Panieńska Teresa, Półwiejska 25, lekcje śpiewu solowego,


## WARUNKI PRENUMERATY.

W Warszawie, kraju, cesarstwie i zagranicą: rocznie: *3* rb. *60* kop.; półrocznie *2* rb. kwartalnie *1* rb. (W Galicji: rocz. kor. 9, półrocz. kor. 5, kwar. kor. 2.50. Numer pojedyńczy 15 kop. Cena ogłoszeń: 20 kop. za wiersz petitowy

**Prenumeratę przyjmują: w Warszawie i na prowincji — wszystkie księgarnie; w Krakowie: księgarnia Piwarskiego i Sp., i biuro dzienników Salomonowej; we Lwowie: księgarnie Altenberga i Połonieckiego; w Poznaniu księgarnia Niemierkiewicza.**

W Warszawie oddzielne numery nabywać można w kjoskach i księgarniach.

**Redakcja otwarta jest codziennie z wyjątkiem świąt od 12—1 i od 4—6 pp.,**

**Redaktor przyjmuje od 4 — 5 pp.**

Adres Redakcji: **Warszawa, Krucza Nr 7. Telefon Redakcji № 188-75.**